

學書有道 品味「二王」技法

談書法藝術的正確研習



■魏碑楷書



■《奉桔帖》(局部)

書法是中國的優秀傳統文化，數千年來一直受到文人雅士的推崇。不過，真正洞曉書法中的奧妙，明了書法藝術的文化內涵，掌握書法研習藝術真諦的人卻並不多，今天，在習近平新時代中國特色社會主義新思想的指引下，優秀傳統文化得到大力弘揚，書法藝術也越來越走近大眾。社會上有各類青少年書法培訓，高校裡，書法學作為一個單獨的二級學科，從本科、碩士、博士一攬貫通，儘管如此，還是有相當多的人從開始書法研習起，就沒有真正弄懂書法藝術的內涵，所以也就無從談起書法藝術的弘揚了。今次文章，筆者便以「二王」技法為例，談談正確的書法研習。

文：戴武

人只能認識到和自己認識水平平行或低於自己認識水平的東西，只有認識水平達到一定高度，真正的傑作才會為人所認識，也只有在認識水平達到一定高度後，才會認識到自身的不足，才會有提高的空間，前進的動力。

習書須提高認識水平

認識水平決定於作者、欣賞者的知識、閱歷、見識、價值觀、方法論、角度等；面對一件作品，欣賞者不是不想深入到這件作品的核心，只是限於欣賞水平的高度，無法到達問題的核心而已。陳振濂先生在

《書法美學》中談及書法欣賞的三個層次，一件作品，別人看得不深，對形式美沒反應而你有，說明你的悟性比別人高，是第一層次；別人有一般反應，你反應得深，能通過線條發現、發掘美，說明你的專業素質比別人高，是第二層次；對一般的線條做出比較強的反應，用理論來闡釋現象，說明你達到了專家水平，是第三層次。陳振濂先生針對的是書法的欣賞，所列出的三個層次，是符合人的認識規律的。在第一層次無法認識第二層次，同樣，在第二層次也無法取得第三層次的成果，但如果你能做到第三層次，回頭感受一、二層次，便會有一覽眾山小的感覺。

在書法學習中，認識水平是可以逐步提高的，歐陽修在《唐興唐寺石經藏贊》中說「余初不識書，因《集古》著錄，所閱既多，遂稍識之，然則人其可不勉強於學也！治平元年三月三十日書」。歐陽修早期並不工書，就是因閱多而識，書法大進的，較其《灼艾帖》與晚年的《集古錄跋尾》，前者軟弱無力，後者厚重大氣且有自我風貌。

對於書法的認識，竊以為主要是解決以下兩個問題：一是在書寫過程中，對所應有技法的認識與掌握，包括章法、用筆、用墨等，這是理解、認識書法的最基本的問題。對於技法的練習，首要的是筆法，筆法應該如何選擇，應該首先選擇書法史上公認的傑作進入，這些傑作是為人所公認的、技法完善的。

一般來說，任何字體都有正、草兩種形式，正體規矩，草體隨意，正體端莊，草體自由，正體多應用於正式場合，一般由正臣名士書寫，草體多在日常書寫，多由民間人士所書寫，兩種不同形式所體現的是不同的美。在歷史上，正體莊重、典型，多受重視，而草體由於書寫者的身份多為社會底層人士而受忽視。草體雖然其不及正體端莊肅穆，但恣肆、開張，有一種出水芙蓉的天然之美，所體玩出的自然、野逸的趣味是正體所無法比擬的。由於正體的規律性要強於草體，故進入書法應該從正體入，精細、準確的臨摹，掌握書法的筆畫，明曉其體勢、章法。尤其注意筆畫細微的地方，因為越是不易觀察的細微地方恐怕越是其價值所在，孫過庭《書譜》云「察之者尚精，擬之者貴似」，在臨摹的過程中，細心觀察每個字每個筆畫的位置、方向、長度、形狀、質感等，首先是深入的觀察，察亦未到，何來之似，眼不到手必不能到。

如何進行帖學的學習

對於書法的學習，幾乎人人必言師法魏晉、師法「二王」，對於「二王」的理解又有幾何呢？以大王行草為例，其所傳世的作品，大致可作如下分類：傳世摹本、淳化閣帖、集王聖教序等。魏晉時期距今已有一千多年的歷史，真跡無存，米芾曾有詩說：「邇來鵝去已千年，莫怪癡兒收蠟紙」，宋時已不見大王墨跡，硬黃拓本以為世所重，何況於今，當今傳世較好的摹本主要體現有《喪亂帖》《得示帖》《二謝帖》（一卷，合稱《喪亂帖》）《頻有哀禍帖》《孔侍中帖》（一卷，合稱《頻有哀禍帖》）《平安帖》《奉桔帖》《何如帖》（一卷，合稱《平安帖》），其他如《快雪時晴帖》《姨母帖》等。就從技法而言，這些摹本，大致可以確定其早、中、晚期，不同時期的作品風貌自然不同，《姨母帖》較早，深蘊隸書風貌，《平安帖》《奉桔帖》《何如帖》大致為其中年所作，乾淨利索。就摹拓情況而言，《喪亂帖》摹拓精良，筆畫變化多端，運筆複雜，耐人尋味。《喪亂帖》中每一個字的筆畫細微處的提按、使轉，都惟妙惟肖，令



■《姨母帖》、《喪亂帖》、《孔侍中帖》「義」比較

人讀數追摹。淳化閣帖，雖系出於皇家，但限於王著等人的書法水平，選帖本身謬誤較多，加上在摹刻的過程中為整齊劃一，筆意喪失頗多。

集王聖教序對於書法學習者而言，是必經之路，由唐僧人懷仁集王書，歷經二十五年方才完成，這對於大王書法的推廣、普及有極大的作用，除了由於是從王羲之傳世作品選取單字拼連而成導致氣脈不暢外，將其與現存摹本佳者相比，便可發現筆意已是大打折扣。

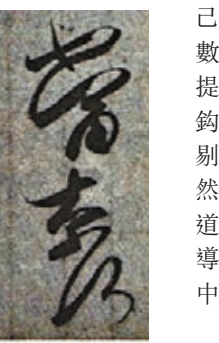
對於大王的學習，最佳者是其唐摹本無疑，



■《聖教序》、《喪亂帖》「義」比較

然而歷代由於深藏皇宮，一般世人無緣得見，加上印刷技術的原因，真正對大王書法的傳佈起到決定作用的，是不知下真跡幾等的拓本，趙孟頫見離真跡不知幾許的定武蘭亭興奮之至，競連作十三跋。刻本最大的缺點是在多道手續真跡上石——拓本——上石——拓本……反覆之後字的走樣，筆下惟妙惟肖的東西已然不再，時至今日，雖然大多老師提及臨習《淳化閣帖》，集王聖教序時俱言注意筆意，然而幾人說得清楚？何況學生，壓根就是糊塗賬。即便是歷史上學王最為顯赫的趙孟頫、董其昌亦是如此，二人雖然一生出入二王，但其筆畫明顯比大王簡化。

尤其清代碑學興起之後，對於二王的認識又



■趙孟頫、董其昌二人雖然一生出入「二王」，但其筆畫明顯比大王簡化

陷入一個誤區，認為碑學是全面反對、否定帖學的，事實並非如此，包誠《安吳四種跋》中指出其父包世臣「中年學書，由歐、顏人手，轉及蘇董，後肆力北碑，晚習「二王」，遂成絕業」。康有為《廣藝舟雙楫》為其三十歲時所寫，其中云：然「二王」之不可及，非徒其筆法之雄奇也，蓋所取資，皆漢、魏間瑰奇偉麗之書，故體質古樸，意態奇變。後人取法「二王」，僅成院體，雖欲稍變，其與幾何，豈能復追蹤古人哉？智過其師，始可傳授。二王真跡，流傳惟帖；宋明倣倣，宜其大盛。方今帖刻日壞，《絳》、《汝》佳拓，既不可得。且所傳之帖，又率唐、宋人鈎臨，展轉失真，蓋不可據云來為高曾面目矣。

碑派書家對「二王」的理解

陸維釗在1972年與鄭德涵談話：碑也寫，帖也臨，只是覺得時間不夠用。早年我花在碑上的時間多些，後來受張宗祥先生影響，才抽出時間來補補帖課。《蘭亭序》已寫了百餘通，《聖教序》也有數十通，有毛邊紙的，元

書紙的，也有宣紙的。

由此可見，碑派書家對於「二王」是有一定的理解的，包世臣認識到的王字「用曲」、康有為感受到的雄奇、以及「二王」在流傳過程中反覆摹刻造成失真的認識是完全正確的，包世臣、康有為、陸維釗在晚年也回歸「二王」，只是要麼方法錯誤，要麼力時已晚。黃惇先生在80年代即提出帖學的復興，不是否定碑派書法，而是修正其中的觀念，更有利於書法的正常發展。當今對「二王」書法的理解多予以程序化，對「二王」書法的認識建立在唐人楷法的基礎上，重視起、收筆而忽視中截，高度

的程序化導致「二王」書風成為新的院體，僵化拘謹，實際上「變」正是「二王」書法的精髓所在，唐張懷瓘《書議》記載王獻之對其父云：「古之章草，未能宏逸，頓異真體，今窮偽略之理，極草縱之致，不若稿行之間，於往法固殊也，大人宜改體」，事實證明，王羲之的成功之一便是變古為今，劉彧則說：「獻之變右軍法為今體，字畫秀美，妙絕時倫」，王獻之變內擡為外拓，在技法史上改變用筆方式，是一個重大突破，否則的話，苛刻的歷史是不會將「二王」並舉的。

「二王」書法在當今，書寫的筆畫偏於簡單，趙孟頫、董其昌作品與傳世摹本比較即可發現這一點，趙孟頫為將字寫大，用力而筆畫中間實在，當實際上只是粗，並未用使轉、提按的方法增加筆畫內部的變化，並未顯現出一定的力度，誠如米芾所述「得筆，則雖細為髭發亦圓；不得筆，雖粗如橡亦扁」，明代以後為體現變化加強了墨法，在章法上注重設計，但同樣忽略了筆畫中截的變化。這是帖學後期，由於楷書的普及，注重筆畫的兩端，較少關注筆畫的中截，而碑派書法關注中截，較少關注起、收筆，這也是兩者的不同。

書法技法的提高

建國後現代教育的逐漸普及，私塾等私學逐漸消亡，像陳寅恪那樣幼時隨祖父陳寶箴、父親陳三立讀書，對於文學、藝術的認識在無形之中口口相傳。而今對於認識的提高，主要依賴於學校教師相授。現在的教師要求有碩士、博士學位，而這些人除少數人外，大多本科、碩士、博士一路讀下來，忙於應付公共課程，對於技法的訓練，認識明顯不足，論文研究方向大多側重於書法史、書法美學，極少涉及技法，本身技法錘煉不足而又沒有研究。然而在社會上多數人總以為書寫水平與學歷相對等，實際上大量教學人員並不真正懂書法，如何做到對書法傳道、授業、解惑，在傳授的過程中，沒有包容性，將個人自己單一的觀念、技法傳授給學生，刻意形成自己所謂的流派，讓涉世未深的學生多數喪失了選擇的可能性。如黃惇先生提出的顏柳的障礙，「寫顏字可以一鈎就鈎，不要那麼複雜，把顏、柳挑剔的點畫捨去裝飾性，逐原其自然」，當前，顏柳尤其顏字，大行其道，並且誇大了轉折、鈎挑等筆畫，導致由楷入行的困難，在書法的教學中並未得到重視。

對於書法的認識，除卻解決技法問題外，還要解決格調問題，由技而道。對於書法的格調，黃山谷云：「書字百病可醫，唯俗不可醫也」，格調和氣息決定了書畫作品品質的高低，俗之可怕，古已有之，時常有人談論宋四家中的蔡到底是蔡襄還是蔡京，不一而足，實際上，對於科舉走出來的兩個佳子，基本功的完善無需置言，就兩個人的格調而言，蔡京是遜於蔡襄的，蔡京的筆下，似乎多了一股油滑之氣，不及蔡襄的儒雅、醇厚，從這個意義上，還應該是蔡襄。近代的白蕉、沈尹默二人，作為建國初期兩位著名的帖學書家，就技法以及當時書壇的地位、影響力而言，沈尹默明顯高於白蕉，但白蕉的書法中所體現出的晉人的率直、灑脫是高於沈尹默，正如沙孟海所說「三百年來能為此者寥寥數人」，竊認為是得大王神韻的自元李侗以後的第二人。當然，對於一件優秀的書法作品，技法與氣息二者不可或缺。當今來討論一件書法作品的水平的高低、技法的得失、格調的雅俗固然沒有問題，但是最為根本的是，讓參與書法活動的老師、學生、社會愛好者等，通過學習、提高，真正認識到技法、氣息的高低才是根本，而不是動輒將欣賞的問題歸結為喜好的不同，而遮掩其本質——認識的不足。

作者簡介：

本文作者戴武，為中國書法家協會篆刻專業委員會委員、中國藝術研究院中國篆刻藝術院研究員、西泠印社社員、安徽財經大學碩士研究生導師。

